



Т. И. НАУМЕНКО

*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-0286-2339, t.naumenko@gnesin-academy.ru*

Дискуссии в советском музыкознании: «симфонизм» в эпоху избыточной словесности

В статье затрагивается один из аспектов, связанных с осмыслением феномена «советский симфонизм», – его взаимодействие со словом, в той или иной форме присутствующее на всем протяжении советской истории. Отмечается, что советская эпоха оставила огромный массив документов – сотни и тысячи страниц стенограмм всевозможных дискуссий, что позволяет сделать вывод о чрезвычайной, беспрецедентной роли музыковедческого слова в формировании советской музыкальной культуры. В центре внимания оказываются дискуссии о симфоническом творчестве – области, казалось бы, наиболее далёкой от литературы. Однако и в этой сфере обнаруживаются определённые приоритеты, характерные для различных периодов советского музыкально-исторического развития. Среди них – типология советского симфонизма, программность, народность, а также особые аналитические стратегии, направленные на предметное описание музыкальных процессов и их словесную интерпретацию. Наряду с этим характеризуется особое значение, какое придавалась эмоциональному воздействию музыки: будучи вербально зафиксированным, оно сообщало дополнительную убедительность непрограммным симфоническим произведениям и нередко обеспечивало им благоприятную сценическую судьбу.

Ключевые слова: дискуссия, симфонизм, программность, народность, эмоциональное воздействие музыки, архивные документы.

Для цитирования / For citation: Науменко Т. И. Дискуссии в советском музыкознании: «симфонизм» в эпоху избыточной словесности // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 193–204. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.193-204.

© Науменко Т. И., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

TATIANA I. NAUMENKO

*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-0286-2339, t.naumenko@gnesin-academy.ru*

Discussions in Soviet Musicology: The “Symphonic Genre” in the Epoch of Excessive Words

The article touches upon one of the aspects connected with comprehension of the phenomenon of the “Soviet symphonic genre” – its interaction with the verbal text existing during the entire course of Soviet history. It is noted that the Soviet period has left us a huge amount of documents – hundreds and thousands of pages of stenographic recordings of all sorts of discussions, which

has made it possible to arrive at the conclusion concerning the extreme, emergency role of the musicological word in the formation of Soviet musical culture. At the center of attention there are discussions of symphonic music – a sphere which seems to be as remote from that of literature as one can fathom. However, in this sphere as well, certain priorities have become visible, characteristic for the various periods of the Soviet musical historical development. Among them it is possible to indicate the typology of the Soviet symphonic genre, as well as special analytical strategies directed at objective description of musical processes and their verbal interpretation. Along with that, the special signification of the emotional impact of music is characterized: being verbally fixated, it has lent additional credence to the non-programmatic symphonic compositions and has frequently made provision for a favorable reception on stage.

Keywords: musicological discussions, symphonic genre, programmatic qualities, folk style of music, Soviet musicology, musical archives.

© Tatiana I. Naumenko, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

Д искуссии о симфонизме в той или иной форме сопровождали различные периоды советского музыкального искусства. Одной из центральных тем было взаимодействие со словом. «Ориентация отечественной культурной традиции на слово перерастает в зачарованность словом» [4, с. 315]: это фундаментальное утверждение, указывающее на литературоцентричность русской культуры, с особой очевидностью проявилось в сфере симфонического творчества, казалось бы, наиболее далёком от литературы.

О том, как вырабатывались художественные критерии музыкального творчества, можно судить по значительному массиву документов и материалов, посвящённых обсуждению сочинений различных жанров – оперы, балета, симфонии, массовой песни. Для современного музыковедения они представляют чрезвычайно ценный и далеко не исчерпанный источник различных сведений, проливающих свет на малоизвестные страницы советской музыки. Одним из показательных примеров является книга

«Russian Music Since 1917: Reappraisal and Rediscover» (2017) – совместный труд российских и зарубежных западных исследователей, актуализирующий обширную проблематику на основе архивных документов и материалов [13].

О советской музыке вообще с первых послереволюционных лет очень много говорили. Стенограммы совещаний, заседаний, диспутов, обсуждений, дискуссий, конференций и т. д. сегодня можно рассматривать как красноречивый памятник «говорливой и многословной» эпохи.

Нарастающее множество текстов о музыке трудно объяснить чем-то иным, кроме стремления к формированию нового музыкального ландшафта: как отмечает П. Фэйрклоу, одна из причин заключалась в стремительном изменении состава аудитории. Помимо постоянных слушателей (учителей, врачей, инженеров и т. д.), необходимо было учитывать также «городской пролетариат, огромный и постоянно растущий класс людей, для которых посещение концертов академической музыки было, в общем,

совершенно новым опытом» [9, p. 341].

Количество документов, посвящённых тому или иному жанру советской музыки, может служить своего рода показателем важности этого жанра. В них отражался масштаб дискуссий, которые были, как правило, многодневными и в некоторых случаях – например, при обсуждении проблем оперы, – имели почти двухнедельную продолжительность. Стенограммы таких дискуссий составляли многие сотни страниц и затем в сокращённом виде печатались на протяжении ряда выпусков журнала «Советская музыка», газеты «Советское искусство», в некоторых случаях запуская новые витки обсуждений и вовлекая новых участников.

Дискуссии, посвящённые обсуждению проблем симфонического творчества, на первый взгляд, выглядели несколько более скромно, чем оперные. Ради будущих симфоний не объявлялись конкурсы ранее невиданных градообразующих сооружений – музыкальных театров нового типа, как это происходило во многих крупных городах Советского Союза в начале 1930-х годов. Симфонию трудно было преобразовать в «синтетический театр массово-музыкального действия» [1]. Она не вошла в круг жанров, о которых на 1-й конференции музыкальных работников (1929) говорил нарком А. В. Луначарский как о великой советской мечте¹. Тем не менее, обсуждения симфоний на протяжении советских десятилетий также не прекращались. Как следовало из текстов дискуссий, одним из векторов было стремление вывести этот жанр из области исключительно музыкального бытия, сделав более понятным, предметным. Именно симфония до предела обнажила проблему восприятия «чистой» музыки, став полем многообразных экспериментов «по внедрению

слова, как носителя мысли, в сферу музыкально-инструментальной стихии»².

А ведь ещё недавно сближение слова и музыки понималось совсем иначе. Поэтическое слово «симфония» шагнуло за пределы музыки задолго до 1917 года. В музыковедении на это обстоятельство одной из первых обратила внимание Л. Л. Гервер, исследующая жанр симфонии в литературной традиции до и после Андрея Белого. «В сопоставлении с музыкой поэзия осознавала себя как меньшее рядом с большим, как обертон в отношении к основному тону», – отмечает исследователь [3, с. 220]. Этот тезис, первоначально отсылающий к сверхтонким взаимодействиям, к новым формам переживания музыки, существующим автономно и не затрагивающим реальный мир музыкального искусства, будет кардинально переосмыслен уже в первые послереволюционные годы. «Симфония» лишится своего царственного статуса и начнёт долгие странствия по всему пространству злободневной литературы. Здесь и поэмы, и стихотворения, и повести, и рассказы, и киносценарии, и газетные фельетоны («Симфония Донбасса» – фильм Дзиги Вертова, 1930; «Симфония Москвы» Демьяна Бедного, 1934; «Четвёртая симфония» – рассказ Эрика Ингебора, 1934; «Симфония цифр и фактов», 1958 – очерк Льва Никулина и т. д.). Некоторые наблюдения, связанные с выходом симфонии в новую реальность, высказывает М. Г. Раку. Исследователь приводит слова журналиста Л. Сосновского, который в начале 1920-х годов сравнивал с симфонией одну из всероссийских конференций: «Советская конференция – одна из тех великих симфоний, которые узнал теперь мир. Автор симфонии – стопятидесятиmillionный народ великой страны. Исполнители – тысячи лучших сынов этого народа. Со-

листы – немногие действительно одарённые мужи мировой истории» [5, с. 226]. Очевидно, что в каждом из перечисленных опытов «симфония» была поставлена на службу задаче более актуальной, чем абстрактная и отвлечённая «инструментовка мирового пространства».

Подобных «симфоний» в лексикон советской эпохи было введено великое множество. Однако если в литературе Серебряного века обращение к «симфонии» означало «высший из музыкальных жанров словесности» (Л. Гервер), а само имя жанра указывало на приобщение к идеям вселенского масштаба, то в новом контексте оно обрело прямо противоположный смысл. Ни о каком «симфонизме» упомянутых литературных опусов не могло быть и речи – наоборот, само слово от многократного употребления утратило свой высокий статус, со временем превратившись в малозначительную оболочку амбициозных литературных поделок. Трактовка собственно симфонии, которая трансформировалась в «советскую симфонию», также претерпела изменения. В музыковедческих документах советский симфонизм характеризовался как «высшая форма становления революционной идеологии», а среди его задач была объявлена борьба с формализмом и замкнутостью в «чистой» музыке³.

Как утверждает О. Пантелева, «не прошло и десяти лет после Октябрьской революции, как на смену дискурсу, наводнённого идеалистическими и религиозными философиями, пришёл основательный материалистический подход. Новое институционализированное российское музыкознание могло похвастаться полноценной исследовательской парадигмой, подходившей к музыке, как к любому другому явлению социального и природного мира, которое можно и

нужно было осмыслить рационально» [12, р. 73]. Исходя из приведённого высказывания, можно предположить, что «симфония» также могла войти в число объектов новой парадигмы, которая искала (и находила) применение на самом, казалось бы, неподходящем музыкальном материале.

Однако так ли было на самом деле? Действительно ли советские музыковеды с энтузиазмом восприняли марксистские идеи, как это утверждает исследователь? Л. О. Акопян, например, высказывает нечто противоположное: «...в советское время музыковедение было одной из немногих областей, где можно было заниматься творчеством, не слишком входя в противоречие с требованиями идеологии. Музыковедение было такой тихой заводью для гуманитариев – такой же, как, например, античная литература» (цит. по: [11, р. 235]).

С целью прояснить некоторые противоречивые вопросы обратимся к непосредственным свидетельствам – архивным документам и публикациям 1930–1950-х годов, посвящённым обсуждению проблем симфонизма.

Среди многочисленных материалов о симфониях советских композиторов именно дискуссии выделяются тем, что в них фокусировались доминирующие идеи, характерные для того или иного периода советской истории. Таких дискуссий в обозначенный период было несколько, с различными подзаголовками. Первая прошла с 4 по 6 февраля 1935 года в Московском Союзе композиторов под названием «Дискуссия о советском симфонизме»⁴. Затем, незадолго до начала войны, состоялся Ленинградский выездной пленум оргкомитета Союза советских композиторов, также посвящённый проблемам советского симфонизма: он длился 12 дней, с 6 по 18 мая 1941

года⁵. Ещё одна специальная дискуссия, на этот раз посвящённая вопросам программности, развернулась на страницах журнала «Советская музыка»: её материалы печатались в ряде номеров 1950 (№ 1; № 2; № 8; № 12) и 1951 года (№ 1; № 7). В промежутке между этими двумя дискуссиями в мае 1949 года состоялось творческое совещание Союза композиторов, посвящённое обсуждению новых произведений, созданных в свете постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года⁶. С окончанием Дискуссии о программности совпало начало Дискуссии о народности: её открыла редакционная статья в первом номере «Советской музыки» (1951) и продолжило специальное заседание комиссии музыковедения и музыкальной критики Союза советских композиторов, состоявшееся 5 июня того же 1951 года⁷. В марте 1955 года в рамках Восьмого пленума Правления Союза композиторов СССР развернулась ещё одна трёхдневная дискуссия о симфонизме, посвящённая одиннадцати новым симфоническим произведениям, прозвучавшим на пленуме. Ей сопутствовало несколько статей советских музыковедов и композиторов, опубликованных в журнале «Советская музыка»⁸. К этому следует добавить и многочисленные рабочие совещания, связанные с обсуждением вновь создаваемых сочинений: им посвящались специальные заседания соответствующих секций в Союзе композиторов (СК).

Подготовка к предстоящим дискуссиям была объявлена ещё в 1933 году; тогда же Творческому сектору СК было предложено выбрать тематику, «наиболее интересующую советскую общественность»⁹. Началу дискуссии способствовала концепция недавно основанного журнала «Советская музыка», в значительной степени ориентирован-

ного на творчество советских композиторов. Другой специальной институции, направленной на изучение советской музыки, в тот период ещё не существовало: соответствующая кафедра была открыта в Московской консерватории только в 1937 году, а первые учебные программы стали обсуждаться в конце 1930-х. Возможно, это стало одной из причин некоторой неопределённости ключевых позиций в ранних дискуссиях, в частности, дискуссии 1935 года.

К обоснованию поэтики советской симфонии был применён аппарат, сложившийся в области анализа симфонической музыки XIX века. Это было вполне оправданно. П. Фэйрклоу справедливо отмечает основания, подтверждающие правомерность такого подхода: «В России оставалось достаточно музыкантов, способных обеспечить преемственность с до-большевистской музыкальной культурой <...> К 1917 году Мясковский уже написал три симфонии; Глиэр также написал три; Штейнберг написал две. Первая, “Классическая” симфония Прокофьева была написана летом, в промежутке между февральской и октябрьской революциями. Поэтому, когда первое поколение молодых советских композиторов под руководством таких педагогов консерватории, как Глазунов, Штейнберг и Мясковский, представило симфонии в качестве своих выпускных работ, они продолжили традицию, которой было уже более полувека» [8, pp. 291, 292].

Соответственно, и терминологика в контексте текущего момента оказалась довольно узнаваемой. Среди жанровых определений предлагались симфония «массовая» и симфония «песенная». Советский симфонизм предлагалось рассматривать как «демократический симфонизм», или, иначе, «сюжетный симфонизм», существующий в двух раз-

новидностях – «сюжетно-логической» и «сюжетно-исторической». Автором теории демократического симфонизма выступил И. Я. Рыжкин, рассмотревший некоторые симфонические произведения советских композиторов (Книппера, Мясковского) с позиции излагаемой им теории¹⁰. Нетрудно заметить, что такая трактовка советского симфонизма была попыткой применить к музыке подходы марксистско-ленинской теории – об общей склонности советских музыковедов к подобной адаптации пишет О. Пантелеева в ранее цитируемом исследовании [12].

Д. Д. Шостакович был первым из докладчиков, кто раскритиковал и подобный подход, и симфонии Книппера, заявив: «В этих сочинениях чувствуется... я бы сказал, “торгсиновская” звучность: и серебро, и медь, и олово, и золото, и несмотря на это, всё-таки музыка убога и примитивна»¹¹. Даже из этого высказывания видно, что дискуссия проходила остро. Однако чувствовалась и некоторая неуверенность докладчиков: они долго не могли найти нужный формат выступлений, за что были подвергнуты упрекам в излишней академичности – И. И. Соллертинский критиковал проф. К. А. Кузнецова, Г. Н. Хубов критиковал И. Я. Рыжкина и т. д. Не вызвала одобрения и предложенная А. А. Острецовым и Рыжкиным концепция советской симфонии как преимущественно вокально-симфонического жанра; также была отвергнута идея «массовизации» симфонии путём включения в её тематизм интонаций массовой песни. И Хубов, и Шостакович назвали важнейшей задачей работу композиторов над симфоническим языком. Однако и это встретило возражения. В докладе А. С. Оголевца было прямо сказано, что погоня за «новым языком» приводит к формализму, и

что задача советского композитора – искать пути, «которые делают музыку доходчивой до рабочей аудитории»¹².

Особое внимание было уделено подходам в области музыкально-критических публикаций. Г. И. Литинский обратил внимание на формирующийся стиль музыковедческих описаний. Годом раньше за формализм была раскритикована его Вторая симфония. Критиком выступил Острецов, написавший буквально следующее: «Путь, по которому хочет идти в своей симфонии Литинский, это путь, оснащённый целым арсеналом формалистских принципов... Здесь не позабыта и необходимость дифференцирования музыкального материала с точки зрения его контрастности, не упущена опасность композиционных излишеств... Словом, максимум бдительности. Но вместе с тем, при всей тщательности и щепетильности к вопросам формы, ледяное равнодушие к вопросам содержания! Мы не догадываемся, будет ли эта симфония лирической повестью о переживаниях мелкобуржуазного интеллигента, или большим эпическим полотном о героических бойцах эпохи Гражданской войны»¹³.

Литинский, который, вероятно, был впечатлён таким типом музыковедческого анализа, процитировал фрагмент из другой статьи Острецова, посвящённой симфонии «Ленин» В. Я. Шебалина: «Первая тема, в своём выражении означающая стремление коллектива трудящихся к консолидации и классовой сплочённости, обрисована с помощью энергичного крутого хода... Повышение E является результатом этой скрытой борьбы... По её завершении соль малой октавы выступает в двойственной роли – как шестая ступень и как возможная субдоминанта» и т. д.¹⁴ Далее Литинский заключает: «Критик с удивительной раз-



вязностью берётся за анализ одного из крупнейших, пусть и дискуссионных произведений одного из лучших московских композиторов... Здесь говорилось о чистоте языка в советском творчестве. Однако насколько неблагоприятно обстоят дела с чистотой языка наших критиков»¹⁵.

Уже сам стиль дискуссии ставит под сомнение непреложность правил, излагаемых некоторыми поборниками «социалистического содержания».

Точно так же, изучая материалы музыковедческих дискуссий, нельзя не обратить внимание и на шуточный характер критических выступлений, и на несомненно высокий профессионализм многих оценок. Как справедливо замечает П. Фэйрклоу, несколько ироничный тон композиторских дебатов 1935 года заметно отличался от риторики другого мероприятия, проходившего годом раньше, в 1934 году. Исследователь имеет в виду Первый съезд писателей, на котором был впервые провозглашён метод социалистического реализма [7, p. 262]; примечательно, что в рамках музыковедческой дискуссии о симфонизме этот метод практически не обсуждался. Всё это побуждает нас не относиться слишком серьёзно к предписаниям и рецептам советских идеологов, во всяком случае, не искать последовательного соблюдения этих предписаний в текстах музыкальных произведений.

Эстетическая сторона соцреалистических музыкальных опусов, современными исследователями нередко определяемая как «серость» и «заурядность» [9, pp. 338–339], в середине 1930-х годов ещё не вызвала негативных оценок. Скорее, наоборот: это было время поиска той уникальной жанровой ниши, в которой феномен советского симфонизма мог бы обрести свою советскую же непо-

вторимость. Задача хорошей симфонии виделась в её способности пробуждать мгновенный и непосредственный отклик у слушателя. Однако и в этой области одно только музыкальное воздействие казалось недостаточным: за помощью снова обращались к слову.

Острецов в своём докладе привёл цитату из письма, которое получил М. Горький от группы пионерок: «Мы хотим таких книжек, чтобы мы, девочки, плакали». Образ плачущей девочки, впоследствии трансформированный в «плачущего слушателя» и взятый на вооружение музыкальными критиками, позже ещё будет мелькать на страницах «Советской музыки» как весомое доказательство высокого качества сочинения. «Во время исполнения Симфонии-поэмы памяти Зои Космодемьянской С. Разорёнова рядом со мной сидела пожилая женщина, – пишет Д.Б. Кабалевский в одном из материалов Второй дискуссии о советском симфонизме (1955). – В начале она слушала довольно равнодушно, потом всё более и более напряжённо, на глазах её появились слезы, и наконец она заплакала, не пытаясь даже скрыть этого от соседей»¹⁶.

Подобными аргументами будут отстаивать свои позиции даже члены Комитета по Сталинским премиям. В стенограмме, посвящённой присуждению премий 1944 года, можно увидеть ход обсуждения Восьмой симфонии и Трио № 2 Шостаковича, которые в какой-то момент были уже фактически отклонены. Музыку Шостаковича характеризовали как «невыносимую какофонию»; это, вероятно, было неловко слушать присутствующим на обсуждении музыкантам – среди них были А. Гольденвейзер, М. Глиэр, С. Самосуд, однако их возражения не имели силы. Решающий аргумент привёл человек, далёкий от

музыки, – писатель А. А. Фадеев. Публикатор стенограммы Е. М. Двоскина справедливо отмечает, что наилучшим доводом оказалась трогательная речь Фадеева, который поддержал Трио Шостаковича: «Оно впечатляет человека, очень неискущённого в специфических вопросах музыки. Просто человека, имеющего живую душу, это произведение захватывает. Это выдающееся произведение. Я – человек с полным отсутствием музыкального образования, но меня это произведение исключительно впечатлило, и я долго находился под его впечатлением. Из всего, что мы на Комитете слышали, наиболее сильное впечатление у меня осталось от этого трио» [2, с. 91].

Слово «впечатлило», несколько раз повторенное на протяжении короткого высказывания, притом повторенное профессиональным писателем, хорошо знающим законы словесности, во многом решило исход дела. В тот период «ключевые слова текущего момента»¹⁷ вообще решали многое и, судя по многочисленным фактам, входили в комплекс общей оценки качества сочинения.

Таким образом, одной из главных в подходе к созданию симфонической музыки в течение долгого времени была установка на эмоциональную реакцию слушателя, притом непременно отрефлексированную. С этим связано неизменное внимание к различным формам обратной связи – например, письмам от слушателей, которые печатались в центральных газетах и журналах и в которых формулировался определённый социальный заказ. К композиторам обращались с конкретными пожеланиями – например, в «Советской музыке» печатались письма – «Чего ждут лётчики от советских композиторов», «Чего ждут колхозники от советских композиторов» и т. д. Творческий ответ на подобные запросы

рассматривался как один из путей формирования целевой аудитории.

Весьма значительным был контекст, который доминировал на всём протяжении советской истории. Он был связан с попыткой соединить музыку и праздник: начиная с 1927 года всевозможные празднования стали едва ли не главным побудительным поводом для создания новых музыкальных произведений. Как отмечает немецкий историк М. Рольф, «празднование 10-летия установления советской власти дало толчок дальнейшему расширению праздничного движения, которое продолжалось в 1930-е гг. Празднования становились всё помпезнее, число официальных праздничных дат возрастало» [6, с. 8]. Для композиторов к череде праздников добавлялись композиторские пленумы и съезды, в преддверии которых создавались новые сочинения и принимались новые обязательства.

Незадолго до праздничных событий начиналось многодневное обсуждение завершённых и незавершённых сочинений советских композиторов, в газетах и журналах размещались творческие отчёты о работе над произведениями и т. д. Так, 8 и 9 мая 1937 года, в преддверии 20-летия Октября, состоялось очередное обсуждение праздничных планов. Стенограмма события стала одним из показательных документов, запечатлевших коллективное моделирование будущих концертов¹⁸. Юбилейной дате, как обычно, сопутствовало возрастание числа программных симфонических опусов. В списке 1937 года оказались сочинения не только новые, но и написанные в предыдущие годы: оркестровая сюита «Советский Восток» С. Василенко (1932); 14, 15 и 16 симфонии Н. Мясковского (1933; 1935; 1935–1936); «Весенняя симфония» Ю. Крейна; 3-я «Дальневосточная» и 4-я

«Поэма о бойце-комсомольце» Л. Книппера; 3-я «Ленин» и 4-я «Перекопская» В. Шебалина; 4-я «Турксиб» М. Штейнберга и ряд других. В программных подзаголовках читалась повседневная жизнь страны, её трудовые заботы, надежды и мечты. Приближённость к праздничной дате сообщала всей совокупности сочинений оттенок творческого отчёта, в них фиксировались великие достижения «большой» советской истории.

Можно заметить, что программность была своего рода индикатором текущей политической «погоды». В первые послевоенные годы музыковедческая риторика в этом плане была относительно нейтральной: в материалах журнала «Советская музыка» утверждалось, что «советскому симфонизму не свойственна программность в традиционном понимании этого слова», что «симфонии Мясковского, Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Мурадели не имеют литературных программ или программных названий»¹⁹. Однако после 1948 года культ программности был возрождён с новой силой, породив всплеск всевозможных крупных и мелких совещаний.

К теоретическому обоснованию программности были привлечены самые серьёзные музыковедческие силы. На творческом совещании Союза композиторов в мае 1949 года выступали профессор С. С. Скребков, В. В. Протопопов, В. А. Цуккерман. Вступительное слово читал А. И. Шавердян. Главную задачу совещания он обозначил как стремление «ответить на ряд насущно важных вопросов: как осуществляется поворот советских композиторов к одной из важнейших творческих задач <...> к программному симфонизму»²⁰.

В докладе Скребкова «Проблемы программной музыки» утверждалось, что «забвение программности характе-

ризуется субъективизмом содержания музыки, неопределённостью его смысла... Обвинение тов. Жданова, выдвинутое беспрограммной музыке советских композиторов, оказывается обвинением идейным, принципиальным, относящимся к самому существу музыки. Становится ясным, почему формалистическое творчество тяготело к беспрограммной музыке»²¹.

Как следствие, менялся и аналитический метод: разбор симфонических произведений проводился исключительно с позиции литературного сюжета. Так, каждая партия сонатной формы рассматривалась в тесной связи с литературным образом, например: экспозиция – «старые люди и девушка», разработка – «приход злых людей», реприза – «старые люди в новом облике» и «плачущая девушка», также в новом облике²². В некоторых выступлениях того периода утверждалось, что перед написанием даже непрограммных инструментальных сочинений советские композиторы изучают исторические документы, рассказы партизан, свидетельства участников событий и т. д., то есть ведут подготовку, аналогичную тому, как готовится писатель к созданию своего сочинения.

Таким образом, в первые советские десятилетия симфоническая музыка и слово образовали особую область взаимоотношений, располагающуюся вдалеке от привычного сочетания поэзии и музыки в вокальных жанрах. Их сближение носило в значительной степени рукотворный характер, обусловленный необходимостью для музыки отражать вполне определённое содержание, – даже в тех случаях, когда речь шла о непрограммных симфонических произведениях. М. Фролова-Уокер пишет, что в некоторых случаях функцию содержательного обоснования прини-

мали на себя даже сопроводительные программки: «За это мы должны благодарить своих предшественников, советских музыковедов, которые взяли на себя задачу дать толкование важных произведений не просто по прихоти или наитию, а тщательно подстроив под нужды дня» [10, р. 47]. В той же мере

мы должны благодарить их за аналитические описания, публичные разборы и, конечно, дискуссии: в них получала поддержку сама музыка, для которой музыковедческое слово порой было и оправданием, и спасением, и залогом успешной сценической судьбы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Стенограмма 1-й конференции музыкальных работников. 14–18 июня 1929 года // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 337.

² Апостолов П. Некоторые теоретические вопросы программности // Советская музыка. 1950. № 1 (134). С. 36.

³ Там же. С. 101.

⁴ Дискуссия о симфонизме // Советская музыка. 1935. № 3. С. 101–104; № 6. С. 28–43.

⁵ Союз композиторов СССР. Оргкомитет. Пленум (1941; Ленинград). Ленинградский выездной пленум Оргкомитета Союза композиторов СССР, посвящённый проблемам советского симфонизма (6–18 мая 1941 г.): справочник делегата. Л.: Ленингр. Союз Сов. Композиторов, 1941. 36 с.

⁶ Стенограмма, посвящённая новым произведениям симфонической, ораториальной, камерно-инструментальной музыки. 17–18 мая 1949 г. // РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 1. Ед. хр. 368. 184 л.

⁷ Стенограмма заседания комиссии, посвящённого вопросу подготовки дискуссии о народности. 5 июня 1951 года // РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 1. Ед. хр. 615. 47 л.

⁸ Апостолов П. Вопросы поэтики советской симфонии (В порядке обсуждения к предстоящему VIII пленуму Правления Союза композиторов СССР) // Советская музыка. 1955. № 1. С. 18–31; Дискуссия о советском симфонизме // Советская музыка. 1955. № 5. С. 26–48 и др.

⁹ Атовмян Л. К пленуму ССК. Год работы Союза советских композиторов // Советская музыка. 1933. № 6. С. 133.

¹⁰ Рыжкин И. Задачи советского симфонизма // Советская музыка. 1935. № 6. С. 17, 18.

¹¹ Дискуссия о советском симфонизме // Советская музыка. 1935. № 6. С. 32.

¹² Там же. С. 38.

¹³ Там же. С. 10.

¹⁴ Там же. С. 41.

¹⁵ Там же. С. 41, 42.

¹⁶ Кабалевский Д. Дискуссионные заметки о симфонизме // Советская музыка. 1955. № 5. С. 5.

¹⁷ См.: Шмелёва Т. Ключевые слова текущего момента // Collegium. 1993. № 1. С. 33–41.

¹⁸ Стенограмма совещания композиторов и руководителей музыкальных театров о подготовке музыкальных произведений к 20-летию Октябрьской революции. 1-й день. 8 мая 1937 года // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 270. 79 л.



¹⁹ Данилевич Л. 24-я симфония Н. Мясковского // Советская музыка. 1946. № 4. С. 37.

²⁰ Стенограмма, посвящённая новым произведениям симфонической, ораториальной, камерно-инструментальной музыки. 17–18 мая 1949 г. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 368. С. 2.

²¹ Там же. С. 8.

²² Там же. С. 24.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воробьёв А. Ю. Архитектурные конкурсы 1930–1932 годов на театр массового действия и синтетический театр в СССР. Поиски театра нового типа: дис. ... канд. архитектуры. М., 2012. 199 с.

2. Восьмая симфония Шостаковича и Сталинская премия / публ. и коммент. Е. М. Двоскиной // Музыкальная академия. 2008. № 2. С. 88–94.

3. Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов: (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. 248 с.

4. Медведев С. А. СССР: деконструкция текста (К 77-летию советского дискурса) // Иное. Хрестоматия нового российского самосознания / под ред. С. Б. Чернышева. М.: Аргус, 1995. Т. 3. С. 315–346.

5. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.

6. Рольф М. Советские массовые праздники / пер. с нем. В. Т. Алтухова. М.: РОССПЭН, 2009. 439 с.

7. Fairclough P. “Perestroika” of Soviet Symphonism // Music & Letters. Vol. 83, No. 2 (May 2002), pp. 259–273.

8. Fairclough P. Legacies of Romanticism in the Early Soviet Symphony // Symphonism in Nineteenth-Century Europe. Edited by José Ignacio Suárez García and Ramón Sobrino Sánchez, Turnhout, Brepols, 2019 (Speculum Musicae, 35), pp. 291–315.

9. Fairclough P. Was Soviet Music Middlebrow? Shostakovich's Fifth Symphony, Socialist Realism, and the Mass Listener in the 1930s // Journal of Musicology. 2018. No. 35 (3) (July), pp. 336–367.

10. Frolova-Walker M. ‘Music is obscure’: Textless Soviet works and their phantom programmes // J. Walden (Ed.) Representation in Western Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 47–63.

11. Naumenko T. Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union. Moscow: Progress-Tradition, cop. 2017. 446 p.

12. Panteleeva O. How Soviet Musicology became Marxist // The Slavonic and East European Review. 2019. No. 97/1, pp. 73–109.

13. Zuk P., Frolova-Walker M., Eds. Russian Music Since 1917: Reappraisal and Rediscovery. Oxford: Oxford University Press, 2017. 434 p.

Об авторе:

Науменко Татьяна Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-0286-2339**, t.naumenko@gnesin-academy.ru

REFERENCES

1. Vorob'ev A. Yu. *Arkhitekturnye konkursy 1930–1932 godov na teatr massovogo deystva i sinteticheskiy teatr v SSSR. Poiski teatra novogo tipa: dis. ... kand. arkhitektury* [The Architectural Competitions of 1930–1932 for the Theater of Mass Action and Synthetic Theater in the USSR. The Search for a New Type of Theater: Dissertation for the Degree of Candidate of Architecture]. Moscow, 2012. 199 p.
2. Vos'maya simfoniya Shostakovicha i Stalinskaya premiya [Shostakovich's Eighth Symphony and the Stalin Prize]. Publication and commentary by E. M. Dvoskina. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2008. No. 2, pp. 88–94.
3. Gerver L. L. *Muzyka i muzykal'naya mifologiya v tvorchestve russkikh poetov: (pervye desyatiletiya XX veka)* [Music and Musical Mythology in the Works of Russian Poets: (The First Decades of the 20th Century)]. Moscow: Indrik, 2001. 248 p.
4. Medvedev S. A. SSSR: dekonstruktsiya teksta (K 77-letiyu sovetskogo diskursa) [USSR: Deconstruction of the Text (Towards the 77th Anniversary of Soviet Discourse)]. *Inoe. Khrestomatiya novogo rossiyskogo samosoznaniya* [The Other. Chrestomathy of the New Russian Identity]. Ed. by S. B. Chernyshev. Moscow: Argus, 1995. Vol. 3, pp. 315–346.
5. Raku M. G. *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi* [The Musical Classics in the Myth-making of the Soviet Era]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 720 p.
6. Rol'f M. *Sovetskie massovye prazdniki* [Soviet Mass Holidays]. Translation from German by V. T. Altukhov. Moscow: ROSSPEN, 2009. 439 p.
7. Fairclough P. “Perestroyka” of Soviet Symphonism. *Music & Letters*. Vol. 83, No. 2 (May 2002), pp. 259–273.
8. Fairclough P. Legacies of Romanticism in the Early Soviet Symphony. *Symphonism in Nineteenth-Century Europe*. Edited by José Ignacio Suárez García and Ramón Sobrino Sánchez, Turnhout, Brepols, 2019 (Speculum Musicae, 35), pp. 291–315.
9. Fairclough P. Was Soviet Music Middlebrow? Shostakovich's Fifth Symphony, Socialist Realism, and the Mass Listener in the 1930s. *Journal of Musicology*. 2018. No. 35 (3) (July), pp. 336–367.
10. Frolova-Walker M. ‘Music is obscure’: Textless Soviet works and their phantom programmes. J. Walden (Ed.) *Representation in Western Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 47–63.
11. Naumenko T. *Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union*. Moscow: Progress-Tradition, cop. 2017. 446 p.
12. Panteleeva O. How Soviet Musicology became Marxist. *The Slavonic and East European Review*. 2019. No. 97/1, pp. 73–109.
13. Zuk P., Frolova-Walker M., Eds. *Russian Music Since 1917: Reappraisal and Rediscovery*. Oxford: Oxford University Press, 2017. 434 p.

About the author:

Tatiana I. Naumenko, Dr.Sci. (Arts), Professor, Vice-rector for Research, Head at the Music Theory Department, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-0286-2339**, t.naumenko@gnesin-academy.ru

